

**O INACABAMENTO DO LUGAR E A METAMORFOSE DAS IMAGENS:
OPERAÇÕES CRÍTICAS DOS POEMAS DE NUNO RAMOS E ANDRÉ
VALLIAS**

Victor Bello (UFSC)

Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

RESUMO:

Apresenta-se a partir da abordagem de pesquisa dos poemas de Nuno Ramos e André Vallias, uma contribuição que parte da análise das operações de inacabamento e oscilações das formas, ou seja, trabalhos que oscilam em torno da forma, tanto em conceito, quanto em procedimento, revelando uma espécie de goma informe, sempre em potência. Giorgio Agamben (2002) faz uma proposta em "O fim do poema", no sentido de abrir o poema para o futuro e não encerrá-lo num discurso autonomista e tampouco dissolvente. Desse modo, Agamben, dirige o fim do poema para um lugar e não um espaço, no qual ele reste como pensamento crítico, ou melhor, o pensamento potência. Em Nuno Ramos as operações metamórficas tem a ver com a procura de usos da potência da imagem na modernidade, numa virtualização que tende a propor e desfazer toda ideia de ordem ou hierarquia, compondo assim novas imagens, numa inoperação do comum e na metamorfose das imagens. Em Junco (2011), Ramos parte de um projeto em que os poemas se encontram associados às fotografias numa construção de séries metafóricas e imprevisas através de uma remontagem de forças semelhantes e dessemelhantes que estariam em jogo (Rancière, 2012). Já, Totem, de 2013, um trabalho digital que virou "instalação" em espaço físico, vídeo-animação na web e álbum gráfico, André Vallias arma através de procedimentos verbivocovisuais, uma montagem de 222 nomes de povos indígenas com imagens de fundo do Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendajú. Essa remontagem das imagens que é possível observar nos projetos exige para quem se depara com eles uma tomada de posição crítica. Acredita-se que as formas inacabadas (Nancy, 2016) nos dois projetos poéticos propõem um gesto crítico e relevante na Literatura Brasileira.

Palavras-chave: poesia contemporânea; textualidades; Nuno Ramos; Andre Vallias.

Proponho aqui partir da reflexão do uso das imagens da arte e as transformações que elas ocupam na contemporaneidade pensando o inacabamento e oscilação das formas em procedimentos artísticos que jogam com a semelhança e dissemelhanças das imagens propostas por Jaques Rancière. Trabalhos que apontam para uma espécie de goma informe, nunca determinada, sempre por fazer. A partir da experiência da composição do poema com outras formas de expressão artística, incluindo a imagem

fotográfica no caso de *Junco* de Nuno Ramos e do grafismo visual em *Totem*, de André Vallias, proponho analisar um direcionamento para um lugar em constante operação inacabada e metamórfica ampliados numa leitura de possibilidades que gerem potências imaginativas e críticas em nosso tempo saturado de imagens.

O livro *Junco*, verbete para pequena embarcação oriental ou planta de folhas quase soltas, publicado em 2011, trata-se de um projeto em que fotos e poemas, ao longo de seu período de gestação, foram pensados e produzidos juntos. Numa pequena nota no final da obra, Nuno Ramos afirma que as fotografias foram feitas ao mesmo tempo em que escrevia os poemas e que sempre os imaginou juntos. O livro é composto por um longo poema de 43 fragmentos e nove pares de fotografias em preto e branco. Esse trabalho pensado ao longo de quase 14 anos, se dá através da captura de imagens de cães mortos, estirados em uma rua ou acostamento de estrada, lançados ao desamparo da invisibilidade do cotidiano acelerado dos automóveis, fazendo par com imagens de pedaços de árvores, juncos ou imensos troncos expostos na areias das praias, geralmente trazidos pela imprevisibilidade da maré oceânica. Essas imagens operam assim duas forças entre repetição e diferimento que Julia Studart em seu estudo sobre Nuno Ramos aponta como uma “série imprevista” entre “fluxo e sorte, movimento e acaso, acidente e desejo, agouro e libertação, voo e carne putrefata, memórias do corpo, decomposição, etc. Jacques Ranciere vai chamar de alteração da semelhança, imagens que produzem uma distância, uma dessemelhança alterada, diz ele: “Ela se dá quando as palavras e as formas, entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível se relacionam uns com os outros segundo novos procedimentos” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Os juncos, organismos vegetais mortos adquirem junto aos cachorros cadáveres, um movimento de transmutação entre vida animal e vegetal, que mesmo apresentados em justaposição quase idêntica é impossível não reparar na matéria diversa de que são feitos animal e caule. Os poemas onde um homem perambula por um mar que devolve corpos e matéria que parecem com outros corpos e matérias, joga com a inquietação desse sujeito que observa essa metamorfose, como no exemplo do fragmento 7:

7.

Não sei fazer do cão uma pedra
dura, da alga um jacarandá
mas sei de alguém

maré ou lua
faz isso por eles. Nada cabe em sua cara
súbita, nós é que olhamos
de perto, como um inseto
deixa a sua marca
begônia ou magnólia
ou salamandra na lama. Se há asa
houve voo, afirmo –
aqui dois pardais se amaram
antes da minha chegada.
Aqui jogaram meus restos
pentes de terra, livros de cedro
cobertos
pela vontade vertical das árvores.
(RAMOS, 2011, p.23)

Cabe ressaltar que antes de chegar no trabalho compositivo de *Junco*, Nuno já experimenta uma operação de processos de transmutação através da arte. Em *Cujo*, de 1993, oscilação entre poema em prosa e trabalho de pesquisa plástica, através de uma grande estrutura móvel que se desintegra, muda de forma e transborda como uma goma partindo para gerar outra coisa que se arma a concepção do livro. O poema se dá enquanto experiência, ato. Como nessa passagem:

Duas formas de instabilidade: brilho (multiplicação de uma superfície) e umidade (degradação ou evolução da superfície original numa outra). A escultura ganhará presença através desses dois modos, ou seja: através de sua possibilidade de degradação ou evolução de sua capacidade de refletir, de receber a aparência de uma outra superfície. (RAMOS, 2011, p.33).

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman em seu texto “Casca”, publicado em 2011, faz um esforço para pensar o que pode ser representável pela imagem fotográfica, ao mesmo tempo que analisa em comparações dispares o que se deu nos campos de concentração de Auschwitz e Birkenau. Desse modo, entre temporalidades distintas entre o passado e o presente, Didi-Huberman observa que Auschwitz de campo de concentração, “lugar de barbárie” para museu de estado, “lugar de cultura” engendrou-se uma espécie de institucionalização ou controle de memória,

quando o pensamento sobre esse processo radicalmente bárbaro teria se instituído. Já em Birkenau, se deu como “simples sítio arqueológico”, tendo ver com uma impressão da memória que se dá como cicatriz, escreve o filósofo:

Aqui, as paredes quase desaparecem. Mas a escada não mente e nos golpeia com uma força (...) Tampouco o chão mente. Auschwitz, hoje, tende para o museu, enquanto Birkenau continua um simples sítio arqueológico. É pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra. Um lugar desse tipo exige do visitante que ele se interroge, num momento qualquer, sobre seus próprios atos de olhar. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 109).

Didi-Huberman nos aponta para a escavação e a lembrança, sua reflexão reivindica um olhar arqueológico, análogo a cascas de resíduos da memória do passado que parte para compreender o presente. Essas lascas de leitura tem a ver com a composição de uma arte da memória, olhar as coisas do ponto de vista arqueológico. Dentre temporalidades dispares ler algo jamais escrito, como aponta o filósofo na abertura de seu texto ao colocar três lascas de árvores sobre uma folha de papel e fotografa-las. É nesse trabalho de escavação residual e movência metamórfica que fica manifesto o trabalho de Nuno Ramos, como observa Studart:

Em suas séries sempre imprevistas, por dentro de suas narrativas, na escolha pelo que está embaixo, soterrado, mais perto do pé – o que também é uma forma de libertação, como pode ser lido na imagem recorrente do urubu: voo e carne putrefata presa à terra (...) A tarefa crítica de seu trabalho seria algo como dar ao resíduo uma circunstância de metamorfose: enquanto desaparece, modula-se e torna-se outra coisa. (STUDART, 2014, p. 39-40).

Junco, uma etnografia fotográfica feita através da captura de imagens produzidas ao longo de 14 anos que espalhadas pelo livro perseguem os poemas, dirige-se para um lugar movente, um corpo entrando em outro. Uma coisa viva que morre e ao morrer se funde a outra matéria. Ir a outros estados da matéria, esse lugar inacabado da metamorfose é o tema de composição dos poemas com as fotos e vice-versa. Em entrevista publicada na revista *Estudos Linguísticos e Literários*, número 49, Nuno discorre sobre esse lugar onde as coisas recebem umas às outras, diz ele:

Porque o *Junco* é a descrição de um lugar; bem ou mal, está sempre descrevendo um lugar. É algo que pode ser entendido como um centro de tudo o que eu faço, um núcleo poético do meu trabalho: um lugar onde as coisas se afundam umas nas outras, recebem umas às outras. Aquelas fotos têm um pouco disso, funcionam como uma memória desse lugar de passagem e transformação (RAMOS, 2014, pag. 154).

Rancière aponta que as imagens metamórficas deslocariam as formas de produção e reprodução de imagens colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando ou narrando-as de outra forma, mas questiona, o que é exatamente produzido como diferença? Segundo o filósofo a arte seria concernente a ideia de jogo, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, produzindo um rearranjo singular das imagens circulantes. Esse ponto de indecidibilidade, se inscrevi por exemplo no fragmento 31, um convite ao movimento das coisas mortas alinhadas e justapostas a *imagens metamórficas* sem qualquer hierarquia possível:

31.

Rep

ara

nada para

até a casca

das árvores e a pedra

das ostras passam por ti

os ossos

dos mortos, t

eus mortos

todos

- cão, latido, minuto

sapato engraxado

enterro do pai –

alinham-se só

par

a ti, repara

nada para

nem os mortos.

(RAMOS, pag. 81, 2011)

Em entrevista publicada no jornal *Rascunho*, de novembro de 2011, o artista pensando seu trabalho como uma espécie de grande escultura aborda um movimento na problematização da morte enquanto potência de reformulação, diz ele:

Acho que tem uma potência de reformulação na morte, de reordenação da vida, tem uma potência na catástrofe. Acho que não é morte, é catástrofe [...] Então, acho que a morte e do que gosto nela é dessa potencia de reordenação. É uma grande escultura, não é? Nesse sentido, acho que a morte tem a potencia de abrir o real. A violência tem isso. [...] Agora, a força da destruição da vida é algo que quero estar perto. Porque acho que ela é a mesma força que refaz a vida. É nesse sentido que a coisa da morte está presente na minha literatura (RAMOS, 2011).

Nesse textos-esculturas inacabados e oscilantes a partir de metamorfoses e remontagens da desordem dos resíduos e imagens é que Nuno exige que o leitor estabeleça tomar uma posição, uma operação crítica que se esforça para jogar com o visível, invisível, o sensível, o corpo e, a matéria enquanto passagem e transformação.

Totem, de 2013, um poema que surgiu em múltiplos suportes: antes que fosse pensando para o papel foi exposto inicialmente como “instalação” em espaço físico e, vídeo-animação na web, só posteriormente concebido como álbum gráfico, em forma de onomatopoeia, que pode ser lido como livro ou montado como exposição. André Vallias herdeiro da verbicovisualidade concreta e das relações entre palavra, imagem, som e objeto arma uma montagem de 222 nomes de povos indígenas com imagens de fundo do Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendajú. Em outubro de 2012, uma manifestação das redes sociais, quando muita gente incluiu “Guarani Kaiowá” em seu identificador pessoal, afirmando assim sua solidariedade com este povo indígena do Mato Grosso do Sul que ganhou notoriedade após a divulgação de uma carta coletiva que reivindicava ao governo e a Justiça Federal não decretar a ordem de despejo e expulsão de suas terras. Num ritual de preparação para a morte, eles pediam que fossem enterrados em sua terra e que o Estado se responsabilize em cuidar das crianças e idosos que sobreviverem. A carta gerou grande repercussão chamando atenção para um Brasil ignorado e emudecido que sempre esteve e continua lá, ou melhor dizendo que está aqui e é daqui. Esse ato na internet ganhou militância e acabou sendo divulgado pela mídia convencional. A partir dessa repercussão e apoio, Vallias reuniu o maior numero possível de etnias indígenas brasileiras e construiu um poema metrificado e rimado, realizando 26 estrofes, divididas em 4 blocos iniciados pelo verbo “sou”, integrado as 222 etnias.

O trabalho parte da proposição da incorporação de nomes em direção a um se

colocar-se no outro, um jogo entre palavras, som, imagem e objeto que nos convida a torna-se outro a partir do verbo ser. O totem, essa inscrição mítica, proposta por Vallias articula a possibilidade imprevista de rearmar o mapa ou uma cartografia movente, fazendo um jogar com nomes que propõe ressoar um devir-indígena para pensar sobre eles e com eles problemas que se arrastam por séculos em lugares de opressão e invisibilidade ao redor do Brasil. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro na introdução de *Totem*, argumenta esse nomear repetido que provoca uma direção ao diferimento crítico para a língua, o lugar e a causa do outro e, assim escreve:

Nomear é repetir o ser com uma diferença. Este é o método do totem [...] Uma lista sempre inacabada, uma sequencia infinda de nomes – nomes que surgem e nomes que desaparecem, nomes inventados, nomes sonhados, nomes equivocados, nomes dados por outrem, nomes de uma língua de outro, às vezes meros garranchos nos livros-registros do Estado, ganchos onde os brancos penduram sua ignorância e arrogância. (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, pag. 3 e 4).

Não é à toa que o antropólogo cita no texto o conto de Guimarães Rosa, “Meu Tio, Iauretê”, em que o personagem mestiço perseguindo o animal totêmico, o Jaguar, transforma-se em onça e volta-se para um outro estado. Esses nomes no procedimento de Vallias que apostam numa ressonância de etnias lançam para um lugar de incorporação por fazer, uma demanda de tomada de posição para a questão indígena. O filósofo francês Jean-Luc Nancy a partir do texto da obra e das obras pensa como a ideia de “obra” veio se desprender de sentidos na medida em que era confrontada a modalidades de incompletude ou desestabilização técnica, Nancy, então articula uma proposição daquilo que se evidencia nas obras como inacabamento, ou seja, quando elas atualizam a sua dynamis, a sua potência, escreve o filósofo:

Aprendemos outra coisa, uma outra realidade da obra: não a realização mas a sua operação, não o seu fim mas sua infinidade [...] Atingindo a sua morte uma vida se ultrapassa às vezes em outras vidas, que podem ser vidas de viventes ou bem vidas de obras [...] Essa sucessão de obras põe em evidência a sua ausência de fim, de acabamento, pelo fim renovado de cada uma delas, de cada um de seus modos, de suas maneiras de relançar a energia, sempre a mesma e sempre diferente que, assim que ela atinge o seu acabamento – obra-prima, grande obra, duplo modelo artesanal e alquímico de toda operação – se desprende e manifesta que o que ela realiza, o que ela atualiza, é sempre novamente a sua dynamis, a sua potência que, como toda a força, se exerce unicamente pelo jogo de uma diferença de forças (NANCY, 2016, pag. 67 e 68).

Em outro ensaio, “Fazer, a poesia”, Nancy direciona o poético para uma abertura de sentido sempre por fazer, exigência de acesso do sentido, um sentido excedente, um

excesso do não cessar de ser. Giorgio Agamben, no texto “To whom is poetry addressed?” ao apontar para quem se dirige a poesia, fala que o destinatário do poema não é uma pessoa real e sim uma exigência, algo além de toda necessidade e de toda possibilidade, similar a uma promessa que só se cumpre por aquele que a recebe. Esses projetos artísticos tanto de Nuno Ramos, quanto de André Vallias articulam para esse inacabamento por fazer. Trabalhos que geram um movimento de incorporação, passagem e metamorfose entre procedimentos que operam com imagens metamórficas que não cessam de exigir uma posição crítica de transformação e diferimento para quem se depara com eles.

Referências

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Ed: Iluminuras, 2011.

_____. *Cujo*. Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “*Cascas*”, tradução André Telles In: *Serrote*, n.13, março 2013.

STUDART, Julia. *Nuno Ramos por Julia Studart*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2014.

RIBEIRO, G. S. ; SANTOS, T. A. Foto, mácula, memória (uma entrevista com Nuno Ramos). *Estudos Linguísticos e Literários* , v. 49, p. 149-160, 2014.

RAMOS, Nuno. “Nuno Ramos”(Entrevista concedida a Rogério Pereira). *Jornal Rascunho*, Curitiba, novembro 2011.

VALLIAS, André. *Totem*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “*Somos todos eles*” In: *Totem*, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

NANCY, Jean Luc. *Demanda*. Tradução: Dirlenvalder do Nascimento Loyola, Eclair Antonio Almeida Filho, João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. “To whom is poetry addressed?” In: *New Observations*, n. 130, 2015.